

LUCA PIETRO NICOLETTI

Processo ad un critico italiano.

Jean Fautrier alla Biennale veneziana del 1960

Nel 1960, Jean Fautrier riceve, insieme ad Hans Hartung, il gran premio della XXX Biennale di Venezia. Un caso anomalo rispetto alla consuetudine della rassegna lagunare che prevedeva la distribuzione dei premi fra un pittore e uno scultore: anche il secondo di questi, infatti, verrà assegnato a un pittore,¹ sebbene non senza qualche contrasto. Nel capitolo “I premi” del catalogo si legge infatti che la giuria, dopo essersi riunita dal 12 al 17 giugno

ha constatato che, degli scultori presenti alla Biennale, quattro potevano essere proposti per il premio internazionale, ma ha considerato che il più anziano di essi, lo spagnolo Angel Ferrant, è presente soltanto con opere recenti, che non rappresentano l'intero sviluppo e l'importanza storica della sua arte, mentre gli altri tre, l'austriaco Rudolf Hoflhenner, lo svizzero Robert Muller e l'inglese Eduardo Paolozzi, molto più giovani, sono presenti con opere che, pur offrendo le migliori speranze, non appaiono come la conclusione di un ciclo di ricerca. Considerando inoltre che, tra i pittori, vi sono, con ampie rassegne, artisti che presentano per esempi l'intero ciclo della loro opera, ormai giunta alla piena maturità, la maggioranza della Giuria ha deciso di trasferire alla pittura straniera il premio destinato, di preferenza, alla scultura. In merito ai premi ufficiali stranieri la Giuria ha deliberato all'unanimità di assegnare uno di essi al pittore Hans Hartung e a maggioranza di assegnare l'altro premio a Jean Fautrier.²

Quell'anno, oltretutto, era mutata la formula di valutazione dei premi: anziché una giuria formata da commissari dei vari paesi, si era adottata una giuria di sette esperti (di cui uno italiano) distinti dai commissari delle mostre (nella fattispecie Giulio Carlo Argan, Giuseppe Marchiori, Jean Leymarie, Zdzisław Kepinski, Herbert Read, Vicente Aguilerà Cerni, Werner Haftmann).

Quanto all'operato della giuria, in un foglio manoscritto del 16 giugno si legge che Haftmann e Herbert Read si erano espressi per mantenere la consuetudine di dare un premio a un pittore e uno a uno scultore, mentre gli altri giurati erano propensi ad assegnare il premio previsto per uno scultore ad un pittore, e questa decisione passa a maggioranza, ma “dopo lunga discussione”. Tutti si trovano concordi, con sei voti, sul nome di Hartung, mentre su Fautrier si confermano solo quattro voti, mentre quelli di Haftmann e Read si concentrano su Franz Kline, presentato nel padiglione statunitense, come si evince dalla prima votazione per i pittori stranieri, il 14 giugno, in cui questi avevano espresso la loro seconda preferenza, dopo Hartung, per «Klein» (in realtà Kline) appunto.

Lo stesso 14 giugno si era svolta una prima votazione per la scultura, che vedeva posizioni differenti: Muller e Hoflhenner per Haftmann, Paolozzi e

Hoflhenner per Read, Fernant e Paolozzi per Aguilera, Muller e Fernant per Leymairie, Ferrant e Paolozzi per Argan, Paolozzi e Muller per Kepinsky, Paolozzi, Muller e Fernant per Marchiori.³

Ma il “caso Fautrier” presenta vari aspetti insoliti rispetto alle edizioni appena precedenti della manifestazione veneziana. Se il tedesco Hartung, ormai naturalizzato francese e a tutti gli effetti fra gli esponenti di punta della cosiddetta seconda scuola di Parigi, fa la parte del leone, con venti tele, nel padiglione della Francia, al *maître enragé* è riservata la sala XXXVII del padiglione centrale, su espresso invito da parte della commissione della Biennale stessa, come si legge nell'introduzione al catalogo firmata da Rodolfo Pallucchini.⁴ La mostra del pittore francese aveva assunto una notevole ampiezza (centonove dipinti, ventotto disegni e otto litografie), alla pari con quella di Alfred Wols, presentata da Umbro Apollonio, che si era potuta vedere nelle sale XLIII-XLIV della precedente edizione (1958). Era la prima volta che il padiglione centrale ospitava una personale, come puntualizza sempre l'introduzione di Pallucchini, laddove fino a quel momento si era dato spazio alle retrospettive dei grandi movimenti d'avanguardia, come la sala dei “Quattro Maestri del Cubismo” nel 1950 o la retrospettiva di Paul Klee nel 1954, o a grandi mostre di carattere storico, come i diciotto disegni di George Seurat della XXV edizione e quella di Gustave Courbet alla XXVII.

La ragione di questo invito è spiegata sempre da Pallucchini: questa mostra, come la precedente di Wols “potrà apportare un preciso contributo alla comprensione storica della pittura ‘informale’, che sempre meglio va chiarendosi come l'aspetto forse più caratteristico dell'arte europea del secondo dopoguerra”.⁵

In effetti, il maestro degli *Otages*, la cui conoscenza in Italia era stata abbastanza tardiva rispetto agli altri maestri dell'Informale francese – o dell’“*envolée lyrique*”, come recita il titolo di una mostra del 2006 dedicata a questa esperienza dell'arte parigina⁶ – aveva presto incontrato l'approvazione della critica italiana più attenta alle istanze dell'astrazione non geometrica,⁷ diventando rapidamente un maestro riconosciuto dell'*Informel*, in una ideale terna di artisti particolarmente rappresentativi di quella poetica, insieme al già citato Wols e a Jackson Pollock, di cui si era vista, oltre a una precoce mostra alla galleria del Naviglio di Carlo Cardazzo nel 1950, una grande e discussa retrospettiva alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel 1958.

Su questi tre artisti, a cui a volte si aggiunge Jean Dubuffet, si concentrerà, più o meno a partire dal 1957, la riflessione sulle dinamiche della pittura gestuale, fin quasi ad oscurare, da qui in avanti, la molteplicità di espressioni che si erano potute apprezzare per tutto il corso degli anni cinquanta: è significativa, in tal senso, la frequenza con cui questo canone di nomi ricorre unito in numerosi degli interventi di un importante numero monografico della rivista *Il*

Verri, nel 1961,⁸ o nel travagliato libro che Francesco Arcangeli, in quegli anni, stava scrivendo su Giorgio Morandi.

Il premio alla Biennale del 1960, però, costituisce un punto cruciale per la fortuna italiana di Fautrier, perché segna il successo di una determinata visione degli sviluppi dell'arte più recente e al tempo stesso la consacrazione di un fenomeno tutto italiano.

Il "caso Fautrier", infatti, è quello di un artista che, *nemo propheta in patria*, trova in Italia quell'approvazione che nel proprio paese non aveva riscontrato. Pur godendo dell'amicizia di personaggi di rilievo della cultura francese come Jean Paulhan e Francis Ponge e della stima di André Malraux, la critica non era disposta ad attribuirgli un ruolo di particolare rilievo. Basti pensare che Raymond Cogniat, Ispettore delle Belle Arti e Commissario generale per il padiglione francese della Biennale per tutti gli anni cinquanta, non lo inviterà mai, insieme a Dubuffet, ad esporre a Venezia, e allo stesso modo non lo includerà mai fra i partecipanti alle varie edizioni di *France-Italie*, la manifestazione voluta da Vittorio Viale e Luigi Carluccio a Torino per celebrare la fratellanza culturale fra le due nazioni, che si svolsero nello stesso periodo, e di cui Cogniat presiedeva la commissione preposta agli inviti degli artisti francesi: solo alla settima ed ultima edizione, nel 1961, verrà invitato con tre opere; ma a quella data, dopo Venezia, poteva sembrare quasi una doverosa inclusione.

Ma già nelle prime storie dell'arte astratta compilate a Parigi alla metà del decennio, come quella di Michel Ragon del 1956, il critico e scrittore non manca di sottolineare i limiti fenomenologici della pittura di Fautrier. Un anno più tardi, in una piccola monografia su di lui per la collana del "Musée de poche" dell'editore parigino Fall, arriverà addirittura ad affermare che Fautrier, in ultima analisi, non poteva nemmeno essere definito un pittore.⁹

Non la pensavano evidentemente così né la direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Palma Bucarelli, che firmava la presentazione del pittore sul catalogo della Biennale, e che da quella Biennale acquisirà un dipinto del pittore per il museo da lei diretto,¹⁰ né Giulio Carlo Argan, quell'anno nella Commissione della Biennale e principale artefice, insieme al poeta Giuseppe Ungaretti,¹¹ dell'invito del maestro francese nel padiglione centrale. A loro, infatti, con la collaborazione di Guido Le Noci, titolare della galleria Apollinaire di Milano¹² (da cui proveniva un buon numero delle opere esposte a Venezia),¹³ si deve il successo italiano di questo pittore.

Per i due allievi di Lionello Venturi, il pittore degli *Otages* rappresentava senza dubbio uno dei vertici dell'Informale, ma la coincidenza fra il loro coinvolgimento nella manifestazione lagunare e i loro contatti frequenti sia con Le Noci, sia con il mercante francese di Fautrier, Sami Tarica, poteva indurre alcuni critici e alcuni giornalisti a intravedere la trama di una

conspirazione volta al lancio commerciale del pittore: è quanto sosterranno, indipendentemente l'uno dall'altro, il giornalista Manlio Cancogni sul settimanale *L'Espresso*¹⁴ e l'editore e scrittore d'arte italiano, ma da tempo residente a Parigi, Gualtieri di San Lazzaro.¹⁵ Per quest'ultimo, in particolare, la vicenda avrà ripercussioni, che andranno ben oltre la polemica intellettuale.

Non si può negare, come fecero notare i detrattori, che sia per Tarica, sia per Le Noci, quel premio costituiva la consacrazione definitiva di un artista su cui avevano concentrato interessi e investimenti con il fine di una sua affermazione sul mercato. È altrettanto vero, però, che Argan e la Bucarelli mostravano una profonda convinzione intellettuale che questo pittore spiccasse come un maestro all'interno di una temperie culturale, ed avevano avuto modo di dichiararlo chiaramente proprio in quell'anno: all'inizio del 1960, infatti, Argan firma un saggio introduttivo per una monografia su Fautrier della collana "Maestri d'oggi" proprio della galleria Apollinaire,¹⁶ mentre Palma Bucarelli sta lavorando all'impegnativo *Jean Fautrier. Pittura e materia* dato alle stampe da Il Saggiatore,¹⁷ con introduzione di Ungaretti,¹⁸ in una collana diretta dallo stesso Argan, ma subito interrotta, che avrebbe dovuto pubblicare una serie di monografie dedicate ai maestri contemporanei. Per il critico torinese, con Fautrier si poneva, per la prima volta, "il problema di una materia che non sia mezzo di rappresentazione, come negli Impressionisti e i Cubisti, né di espressione immediata, come per Van Gogh e gli Espressionisti", e il confronto con Hartung, messo in luce dalla Biennale, doveva porsi come "una relazione dialettica fondamentale nel quadro della cultura artistica contemporanea".¹⁹ La Bucarelli, invece, insisteva particolarmente, sia nella monografia, sia nella breve presentazione per la Biennale, sul lato patetico della pittura di Fautrier, ma non senza delle suggestioni letterarie:

Ci accade talvolta, in campagna, di smuovere un sasso e nel cavo di terra nuda vediamo con orrore un brulicare d'insetti, di vermi impazziti, che cercano di sfuggire, rientrando nella zolla nera, alla luce offensiva del sole. E non riusciamo a credere che lì, in quel minuto paesaggio di erbe brillanti e di fiori colorati, potesse celarsi quella vita buia e convulsa di piccoli esseri mostruosi. Il sasso che Fautrier ha rimosso quasi distrattamente, per sfiducia o per pigrizia, è la forma, il mondo che scopre con orrore è il mondo senza luce, senza colore, senza contorni, senza alcuna delle qualità che ci fanno riconoscere la vita.²⁰

Oltre questo aspetto, però, l'impegno da lei profuso in un'impresa dalla storia travagliata manifesta degli aspetti di rara accuratezza e dedizione filologica. Al di là della ricostruzione storica e dell'interpretazione fenomenologica del lavoro di Fautrier, infatti, la Bucarelli correda il libro di un catalogo ragionato di tutta la sua opera pittorica. È la prima volta, almeno in Italia, che un direttore di museo impronta il catalogo delle opere di un artista vivente come

appendice al lavoro critico, e scisso da interessi mercantili. Quella della Bucarelli è soprattutto la preoccupazione di offrire nella sua interezza tutta l'opera di un artista in cui si riconosce un particolare valore emblematico, senza che vi sia un immediato riscontro di mercato.

Dalla corrispondenza con Tarica, con Le Noci e con lo stesso Fautrier, infatti, emerge una vera e propria "caccia" al dipinto, alla data, una fitta corrispondenza per colmare lacune, chiedere puntualizzazioni, conferme: l'ansia di una ricostruzione il più possibile precisa è del tutto evidente, come se l'intenzione non fosse solo interpretativa, ma puntasse a creare un'opera definitiva sulla storia dell'artista.

E tutto questo ha ancora più importanza se si considera che tanta attenzione e tante premure erano rivolte verso un artista straniero e nascono da una iniziativa personale, non da una spinta esterna. La fortuna di Fautrier è tutta italiana, e non ha corrispettivi in Francia, se non nel cerchio delle amicizie più strette del pittore: non a caso, infatti, è proprio la Bucarelli, da Roma, ad affrontare questo immane lavoro di catalogazione a distanza.

Fautrier, dunque, approda in Italia con un gruppo di sostegno di prima grandezza, ma qualcuno, quando riceverà il riconoscimento veneziano, sarà portato a parlare di un'operazione studiata a tavolino. D'altra parte, quella edizione era stata caratterizzata da un vociare particolarmente intenso intorno a questa storia, come attesta una lettera di Christian Zervos, di passaggio a Venezia in un viaggio verso Cipro, a Franco Russoli: "Je me suis arrêté à Venise pour voir la Biennale qui m'a semblé une rétrogression attristante. De plus, j'ai pris connaissance des intrigues si basses en rapport avec les prix. Je suis persuadé que si la Biennale ne résiste pas aux pressions intérieures et extérieures, elle est vouée à une fin lamentable".²¹

È quanto si poteva leggere anche in "Il pennello e il banchiere", l'articolo pubblicato da Cancogni, il 15 maggio 1960, su *L'Espresso*, che in realtà non era indirizzato direttamente al pittore degli *Otages*, quanto si serviva del suo esempio per mettere allo scoperto le aberrazioni del sistema dell'arte contemporanea e i meccanismi che portavano, in una città come Parigi con una notevole concentrazione di artisti di quella tendenza, al successo di un artista invece che di un altro:

Gli informali, soltanto a Parigi, sono migliaia, almeno il 90 per cento dei pittori che vi abitano. Perché in questa folla è stato scelto Fautrier? Perché un gruppo di amici ha deciso di creare, intorno al suo nome, un caso: il caso Fautrier. Per creare un caso, e cioè lanciare nel mercato un pittore che faccia guadagnare centinaia di milioni, oggi è necessario che gli interessati abbiano la collaborazione d'uno scrittore, d'un paio di poeti, di un banchiere. Se si vuole che il caso abbia proporzioni mondiali è necessario anche un ministro. Intorno a Fautrier questa alleanza è stata fatta.²²

Si può però comprendere che questo articolo abbia attirato su di sé le ire di Tarica, chiamato in causa in prima persona con un ritratto non molto edificante:

Il marchand di Fautrier non vende quadri, ma tappeti. Si chiama Tarica, è arrivato a Parigi dal Medio Oriente, nel suo campo è un'autorità. I ricchi borghesi di plaine Monceau, suoi clienti, gli hanno procurato relazioni preziose nel mondo della finanza, dell'industria e della politica. Nel '50 Tarica scoprì che la pittura poteva essere un affare più redditizio della vendita dei tappeti. Con la svalutazione i prezzi dei quadri erano in ascesa.²³

Fautrier aveva persino preso carta e penna per rispondere in prima persona all'estensore di quell'articolo, definendolo un semplice accumulo di falsità,²⁴ ma le sue ire si erano concentrate soprattutto su San Lazzaro: "sin dal mese di maggio 1960", scriverà quest'ultimo a Enrico Falqui in una lettera del 1963, "Fautrier sbraitava contro di me, perché il poeta Ungaretti gli aveva detto che a ispirare l'articolo dell'*Espresso* contro di lui (articolo firmato da Manlio Cancogni), era stato il 'siciliano'".²⁵ San Lazzaro era anche convinto che ci fosse Ungaretti dietro questa errata informazione che era arrivata al pittore francese. Se la fondatezza di questa opinione non è verificabile, è però vero che era di questo avviso Le Noci, come si deduce da una lettera ad Argan, appena successiva all'uscita dell'articolo, in cui il gallerista milanese confida che "a pensarci bene, dietro Cancogni ci vedo un personaggio italiano di Parigi che fa un po' commercio di malalingua: San Lazzaro".²⁶

San Lazzaro in realtà non era stato la malalingua di cui lo accusava Le Noci: basterà ricordare l'interessamento del "personaggio italiano" per organizzare una mostra del pittore degli *Otages* alla galleria del Naviglio, nel 1957, che non si potrà poi più realizzare perché bruciata sul tempo da un tempestivo intervento di Le Noci stesso.²⁷ Nell'elzeviro che scrive per *Il Tempo* appena pochi giorni prima dell'apertura della Biennale, poi, San Lazzaro prende le distanze "dall'imprudente e piuttosto male informato corrispondente di quel settimanale", le cui calunnie avevano provocato "una crisi d'isterismo fra gli speculatori".²⁸ Ciò non toglie che anch'egli, però, condividesse l'impressione che "l'artista preso particolarmente di mira [mai citato per nome fino alle ultime righe dell'articolo] ha fiutato in quella prosa infelice l'odore della volpe tentata di portargli via gli zecchini del gran premio della Biennale che, per le promesse fattegli e la grande opinione di sé, egli già considera suo".²⁹

L'opinione sul "caso Fautrier", in effetti, non è molto distante da quella di Cancogni, se non per il fatto che, anziché ricorrere all'immagine del complotto, preferisce osservare una tendenza regressiva del mercato e del collezionismo italiano, vero artefice della fortuna di Fautrier, e la tardiva e affannosa ricerca di opere francesi moderne, al punto da rendere i collezionisti della Penisola

determinanti per la stessa fortuna degli artisti a Parigi:

Gli ultimissimi a scoprire che il mercato d'arte era una miniera d'oro sono stati gli italiani. Ma essi intendono recuperare il tempo perduto. Parigi è rovistata in ogni senso da ex commessi o piazzisti milanesi a caccia affannosa di opere appunto del Fautrier, del Dubuffet, di Hartung, degli artisti cioè in continua ascesa sul mercato e pertanto ricercatissimi dagli astuti collezionisti della valle padana. L'Italia, la grande assente del primo mezzo secolo, ha oggi un influsso determinante sulla carriera degli artisti parigini.³⁰

Concetto di cui si sarebbe riconosciuta una eco nelle pagine che San Lazzaro dedicherà al pittore degli *Otages* nella seconda edizione del romanzo autobiografico *Parigi era viva*. Riservandogli un lungo tratto del sesto capitolo nella terza parte del libro, infatti, l'editore e scrittore d'arte mette a fuoco il "caso Fautrier" in una dinamica di mercato:

Jean Fautrier dovette aspettare che un famoso mercante di tappeti, un turco di educazione francese, si lanciasse nella grande speculazione sulla pittura. Il dramma degli intellettuali è di non avere, in una grande metropoli, nessun contatto con i commercianti e gli industriali che detengono la fortuna del paese. Se André Malraux o Jean Paulhan avessero avuto le conoscenze personali del mercante di tappeti, Jean Fautrier non avrebbe atteso dieci anni. A Roma, a Milano, uno scrittore come André Malraux avrebbe facilmente convinto dieci collezionisti intelligenti, *suoi amici*. A Parigi, invece, l'*intelligentsia* e il capitale s'ignoravano.³¹

Per queste ragioni, quindi, sostiene San Lazzaro, era necessario che a lui venisse assegnato uno dei premi della Biennale, che evidentemente si mostra piuttosto prevedibile se, prima ancora dell'apertura della manifestazione lagunare, poteva intitolare il proprio elzeviro con la domanda retorica se sarebbe stato un francese a ricevere il premio di Venezia: "Se al nostro artista venisse finalmente negato il supremo riconoscimento della Biennale veneziana, i venti speculatori parigini che lo sostengono esiteranno ad abbandonarlo, riconoscendo tutt'a un tratto la assurdità, la temerarietà della loro avventura finanziaria?"³²

Sta di fatto che poco dopo Fautrier avrebbe effettivamente ricevuto quel riconoscimento, suscitando un'ulteriore reazione di San Lazzaro, che sul numero di Natale del 1960 della sua rivista pubblica un editoriale (non firmato, ma indiscutibilmente di sua mano) intitolato "Art e politique",³³ che provocherà le ire più violente del pittore, sfociando in una causa legale presso il tribunale di Parigi, nella quale il pittore avrebbe chiesto al direttore di *XX^e Siècle* un risarcimento di trenta milioni di nuovi franchi.

San Lazzaro, per quanto le tensioni avute con il pittore negli anni precedenti non lo rendessero un giudice imparziale, non poteva accettare quel premio assegnato a Fautrier: nelle stesse sale del padiglione centrale, scrive, avrebbe preferito vedere, pensando a due grandi mostre torinesi, la retrospettiva di

Robert et Sonia Delaunay³⁴ o quella di Nicolas de Staël,³⁵ che Vittorio Viale aveva brillantemente ordinato alla GAM appena pochi anni prima, oppure l'esposizione dell'*art concret* presentata a Zurigo da Max Bill. E poi, si chiede, perché un invito così importante proprio a Fautrier, e non piuttosto a Manessier, o Soulages, o Bazaine, o Sam Francis, o Poliakoff?

La sua critica, fin dal titolo, si rivolgeva principalmente, come sarà ribadito più volte anche nel verbale della vertenza civile, alla direzione della Biennale di Venezia e al fatto di aver creato, in seno a una grande competizione internazionale, una sfida particolare fra due artisti della stessa nazionalità: Hartung (da tempo naturalizzato francese) e, appunto, Fautrier. A questo punto, secondo lui, si era creata una situazione di imbarazzo per via della scelta, da parte della sezione italiana, di voler coronare il pittore degli *Otages*, la cui premiazione era molto sostenuta da Argan stesso, "un des membres italiens les plus influents du jury" che si apprestava a pubblicare, con la galleria Apollinaire di Le Noci, una monografia sul pittore. Pertanto San Lazzaro attribuisce ad Argan stesso la proposta alla giuria di sopprimere il premio internazionale di scultura per assegnare, come fu fatto, un premio a Fautrier: "Le jury, pour donner le prix de la sculpture à M. Fautrier, avait déclaré dans son verbal qu'aucun sculpteur digne d'un grand prix international ne s'était révélé. Pourtant, à cette même Biennale, l'œuvre d'un artiste autrichien – Hoflehner – avait soulevé l'enthousiasme des critiques et des collectionneurs, ce qui, même à Venise, est un phénomène plutôt rare".³⁶ Oltre questo, poi, ricordava l'eccezionalità di questa scelta rievocando altri casi precedenti di scelte singolari prese dalla giuria della Biennale: il premio a Ossip Zadkine, presente con cinque opere, nel 1952, di contro a Henri Laurens, che invece ne espose una cinquantina che documentavano per intero il suo percorso; o, nel 1956, il premio della scultura all'inglese Lynn Chadwick, "nì étant pas beaucoup plus âgé que Hoflhener".³⁷

Ma è un altro passaggio del testo, però, a irritare in modo particolare il pittore, quando viene fatto un accenno, minimo ma pungente, di ordine qualitativo: "Nous avons à plusieurs reprises, dans cette revue, rendu hommage au talent de M. Fautrier, malgré la peu confiance que nous inspirait sa technique (on a pu voir à Venise combien grave était déjà l'outrage du temps; que restera-il sur ces papiers rentoilés, dans dix, dans cinq ans même?)".³⁸

L'accusa rivolta da Fautrier a San Lazzaro e alla rivista per vie legali aveva come argomento centrale il fatto che, criticando la tecnica esecutiva delle sue opere, si veniva a creare pregiudizio sul suo lavoro di pittore. È quanto sostiene l'accusa, infatti, l'8 febbraio 1961 quando, pur non dimenticando che fra le ragioni della vertenza c'è anche la presa di posizione del periodico riguardo al premio assegnato alla Biennale di Venezia, afferma che "l'auteur attaque la qualité technique de l'œuvre de Fautrier, que sans dénier au critique

une large liberté d'opinion et d'expression, notamment en ce qui concerne les qualité proprement artistiques d'une œuvre, il ne saurait être admis qu'on abuse de cette liberté pour en employer par le peintre, dans le but de ses œuvres et d'en détourner le public".³⁹

Al di là della questione strettamente giuridica, dunque, la denuncia assume effettivamente i connotati di un processo alla libertà della critica. È, forse, questo l'aspetto che più amareggia l'editore e scrittore italiano, come si percepisce dalla lettera a Falqui di due anni più tardi (1963), quando la vertenza stava per giungere in giudizio:

Nel 25° anniversario di questa gloriosa rivista mi trovo dunque a dover difendere in Francia, contro un artista francese, la libertà della critica. È una situazione piuttosto spiacevole per me, tanto in caso di vittoria che di sconfitta, come ti è facile intuire.

Tanto spiacevole da averlo infatti spinto a scrivere quella lettera pregando Falqui di intervenire verso Ungaretti, affinché quest'ultimo scrivesse a Paulhan con la preghiera di dissuadare il pittore dall'accanimento in una causa che rischiava di assumere tratti grotteschi.⁴⁰ Ma quel tentativo deve essere caduto nel vuoto, o comunque non deve aver sortito l'effetto sperato giacché la vertenza arriva in tribunale. Dagli atti che se ne conservano presso il centro APICE dell'Università degli Studi di Milano, però, si traggono degli spunti significativi per una più generale dinamica fra arte, critica e mercato.

Scrivendo al proprio avvocato una lettera, di cui si conserva più di una minuta non datata, in francese, San Lazzaro argomenta la propria difesa in quattro punti.⁴¹

In primo luogo, ribadisce come la sua critica fosse rivolta più al premio, e alla scarsa limpidezza delle operazioni di scelta con cui questo era stato assegnato, che al pittore in sé, al quale, del resto, la rivista aveva rivolto, al di là delle riserve del direttore sulla tecnica esecutiva, diverse manifestazioni di stima e qualche articolo monografico di un certo spessore.

Riguardo all'accusa di Fautrier di aver rimarcato la sua presenza a Venezia a sorvegliare l'operato della giuria, San Lazzaro si difende osservando che: "Que feraient-ils autrement à Venise? La présence des artistes pendant les délibérations des prix s'écoulaient plusieurs jours pendant lesquels un lauréat qui serait resté chez lui a tout le temps de venir de New York ou même de Tokyo".⁴²

Il punto su cui però si sofferma di più l'autodifesa di San Lazzaro, è proprio la libertà della critica di fronte all'accusa, pretestuosa, di gettare discredito sul pittore evidenziandone le carenze tecniche e la difficoltà di conservazione delle sue opere:

M. Fautrier estime que je n'avais pas le droit de constater que certains de ses tableaux avaient souffert des outrages du temps. Il veut donc imposer à la critique une limitation que la critique ne saurait accepter. Il se plaint d'avoir souffert financièrement de ces remarques. Cela est faux, puisque depuis, dans les grandes ventes, les œuvres de M. Fautrier atteignent toujours des prix très élevés. Il ne saurait y avoir de liberté de la critique si la critique devait tenir compte des conséquences matérielles de ses affirmations. La critique littéraire a le droit de juger de la technique d'un écrivain, la critique musicale de la technique d'un musicien, pourquoi serait-il refusé à la critique d'art de juger la technique d'un peintre, à un moment, surtout, où tant de recherches nouvelles – pour la plupart éphémères créaient une véritable crise de conscience chez les jeunes?⁴³

Questa argomentazione, per altro, è perfettamente coerente con le riserve più volte manifestate da San Lazzaro nei confronti dei nuovi materiali. Basterebbe rileggere, a questo proposito, il testo di presentazione della mostra di Maria Papa al Naviglio, quasi dodici anni più tardi, per verificare come San Lazzaro insistesse ancora sul lato tecnico dei materiali tradizionali, sottolineando, in quel caso, la scelta di Maria Papa di dedicarsi alla taglia diretta del marmo quando gli scultori della sua generazione si stavano interessando alle resine sintetiche.⁴⁴ Ma sempre sulla tecnica esecutiva delle opere di Fautrier, merita ricordare il giudizio, molto più mordente, che tre anni prima dell'articolo incriminato era stato dato da Michel Ragon, pur senza destare le ire del pittore, affermando che questi:

C'est un gentilhomme campagnard, qui, de temps en temps, fait sa cuisine en cachette, bat les blanches en neige, étale sa meringue, assaisonne le tout d'épices roses et sert le plat tant chaud à ses convives horrifiés. Car un miracle s'est produit: le gâteau, c'est la tête d'un ouvrier de Budapest écrosée pour touk; c'est la grand-mère toute sue avec des nouvelles qui pendent; c'est une boîte de conserve vide revenue de la poubelle.⁴⁵

Si sarebbe tentati di credere che fossero ispirate a questo passo, per esempio, le due caricature del pittore al lavoro pubblicate sul periodico romano *Figura* a corredo de "I critici e l'astrattismo" di Emilio Cecchi: il pittore ha come un'aria snob e altezzosa, mentre tiene il pennello con due dita, come un "gentilhomme campagnard" che avesse paura di sporcarsi con la pittura.⁴⁶ Anche in Italia, del resto, non erano mancate critiche feroci alla sua pittura, come quella di Velso Mucci, all'interno di una violenta requisitoria contro l'Informale, che tiene conto del libretto di Ragon,⁴⁷ e quella del poeta Edoardo Sanguineti, che stroncò sonoramente, sulle pagine de *Il Verri*, la mostra da Le Noci del 1958.⁴⁸ Oppure, venendo alle reazioni alla XXX Biennale, non erano mancate voci critiche anche da parte della satira, come il giudizio di Luigi Bartolini su *Il Borghese*, che promette di pubblicare, in futuro, "una ventina di

paralleli fotografici, ossia un pomodoro fradicio e un quadro (idem) di Fautrier, il Raffaello Sanzio della signorina Bucarelli, eccetera”.⁴⁹

San Lazzaro, però, sapeva che dietro il rancore di Fautrier c'erano altre ragioni, fomentate da Sami Tarica. Quando scrive al suo avvocato nel 1962, rievocando la vicenda legata alla mostra di Fautrier da Cardazzo, infatti, San Lazzaro aggiunge un altro aneddoto. Sebbene il pittore si fosse impegnato, davanti a testimoni, a rimborsargli quel 5% di mancato guadagno, San Lazzaro non aveva mai riscosso quel denaro, ma ricordò questo fatto, due anni più tardi (quindi intorno al 1960, qualche mese prima della Biennale, e poco prima della denuncia e richiesta di risarcimento da parte del pittore), un giorno che gli capitò di incontrare Tarica. Non si aspettava, però, un attacco frontale da parte dell'ex mercante di tappeti, il quale gli rispose che non avrebbe mai visto un soldo in quanto Fautrier era contrariato dal fatto che XX^e Siècle aveva pubblicato un articolo su Max Ernst prima di uno su di lui!⁵⁰

Solo qualche giorno più tardi, nel maggio 1960, sarebbe uscito l'articolo di Cancogni su *L'Espresso* del quale Tarica, continua San Lazzaro, lo avrebbe accusato di essere l'autore. Questa accusa, evidentemente, era del tutto infondata, per le stesse ragioni che San Lazzaro esporrà, poco dopo questa missiva, nella lettera a Falqui. È però un sintomo emblematico, nel contesto, per mostrare l'astio del “clan Fautrier” nei suoi confronti:

Je ne pense pas que ces antécédents puissent intéresser notre procès, mai j'ai tenu à vous les faire connaître, car ils vous aideront à comprendre pourquoi la colère de M. Fautrier s'est tournée particulièrement contre moi. Il veut se justifier de m'avoir 'volé' quelques centaines de mille francs car les prétextes invoqués – publication de l'article sur Max Ernst avant le sien, etc. – ne lui paraissent pas moralement suffisants. Jusqu'à cette exposition de Milan, il n'était connu en Italie que par les articles et les reproductions publiées par XX^e siècle, et il sait parfaitement qu'il a manqué à sa parole.⁵¹

La contesa, però, non manca mai di sfiorare nella riflessione sui limiti della critica, come mostra un'altra lettera di San Lazzaro a Gambier de Laforterie, il 14 maggio 1963,⁵² in cui, oltre a chiedere all'avvocato di raccogliere dati sulle vendite del pittore degli *Otages*, che mostrino come questi sia tutt'altro che svalutato sul mercato a causa delle critiche fatte da XX^e Siècle, invia alcuni estratti di critica d'arte che possono ben rispondere “à sa prétention [di Fautrier] de limiter la critique d'art à l'esthétique”: un passo di Baudelaire nel suo *Salon 1946*⁵³ in cui viene aspramente criticato Horace Vernet ed uno sulla tecnica di Monet e Corot.⁵⁴

Il Tribunal de Grande Instance de la Seine, infine, implicitamente darà ragione alla posizione espressa da San Lazzaro, scagionando lui e la rivista dalle accuse addotte con udienza del 16 marzo 1964.

Pur riconoscendo una posizione “imprudente” sulla questione da parte

dell'autore di quell'editoriale della rivista, con l'uso di espressioni intenzionalmente peggiorative all'indirizzo delle parti lese (come l'aver definito Tarica solamente quale mercante di tappeti), il tribunale affermerà come l'attacco della rivista non si era in effetti dimostrato dannoso nei confronti dell'artista, che vedeva dalla sua parte il consenso di parte della critica e del mercato, e al contempo riconosce alla critica la propria libertà di opinione. È un diritto della critica, si afferma chiaramente, segnalare la cattiva qualità dei materiali utilizzati:

Attendu le droit et le devoir de signaler la mauvaise qualité des matériaux ou des couleurs employés par les artistes, qu'il leur rende hommage en exprimant la crainte d'une profonde altération de leurs œuvres;

Attendu que de nombreux critiques ont ainsi constaté les désastres provoqués par les bitumes qu'ont utilisés Prud'hon, Delacroix, Ricard etc... au 19ème siècle; Que l'œuvre de Van Gogh se fane ne partie par suite de l'empli de couleurs de mauvais qualité, que le peintre écrivain Jacques Emile Blanche à été l'un des premiers à signaler le danger, sans aucune animosité, notamment au sujet de l'œuvre de Carrière qui employait des terres d'ombre, périssables, et de celle de son ami Cottet, alors fort estimé, qui peignait volontier sur cartons, matière contenant du soufre, dont les réactions chimiques provoquent des taches inéffaçables.⁵⁵

La sentenza, però, va oltre nel precisare la posizione e i diritti della critica. È infatti suo compito reagire di fronte alle derive del "mestiere", quasi minacciato, stando alle parole usate nella sentenza, dalle sperimentazioni degli artisti contemporanei. Compito del critico, quindi, mettere in guardia da quelle velleità espressive che minacciano la durevolezza dell'opera:

Attendu qu'actuellement les critiques sérieux, justement inquiètes de l'oubli par certains doués d'un merveilleux métier en partie manuel, mettent les peintre en garde, quelles que soient leurs tendances, contre une certaine littérature, dont les louange désordonnées leur font oublier que 'l'on ne peint pas avec un porte plume', selon la boutade de songer à éviter les mélanges chimiquement instables, les mauvais dessous, ou encore l'emploi de matériaux trop fragiles.⁵⁶

Probabilmente, la sentenza va oltre quelle che erano le intenzioni dell'articolo di San Lazzaro. L'intento dell'editoriale di *XX^e Siècle*, infatti, era di evidenziare delle perplessità di fronte alle decisioni della commissione della Biennale, a fronte di un premio di cui, ad una valutazione qualitativa, non si trovava una giustificazione: altri artisti, altrettanto validi, sostiene San Lazzaro, lo avrebbero meritato di più. Tutto sommato, il suo "Art et politique" non si discostava più di tanto da una consuetudine della pubblicistica legata alla Biennale: perplessità verso le scelte, aspettative deluse, premi che si sarebbero assegnati ad altri, retrospettive e mostre in cui si sarebbero voluti

vedere altri artisti. in più, San Lazzaro aggiungeva un'allusione a un "intrigo" che avrebbe reso possibile il premio dato a Fautrier. Ma tutto questo non era sufficiente a imbastire una querela contro il critico, e l'artista stesso, come si deduce dalla chiusura del verbale, deve essersene reso conto:

Attendu que dans le cas de l'espèce, l'auteur de l'article litigieux n'a commis aucune faute, bien au contraire, en signalant à son tour le danger, au sujet du papier rentoilé, que d'ailleurs le demandeur n'accepte pas l'expertise proposée au cours des débats;

Qu'au contraire, il déclare tardivement réduire le montant de ses prétentions à un franc, sans cependant renoncer à la publication du jugement, mesure inopportune, en raison des considérations qui précèdent et compte tenu de ce qu'en définitif le défendeur a admis que le prix ne pouvait plus ne pas être donné à Fautrier, dont il n'a pas dénigré le talent; ...⁵⁷

Le ragioni della critica, insomma, dopo molto rumore per nulla, riavevano la meglio sulle ragioni della speculazione, del mercato, e sulle eccentricità degli artisti.

- ¹ I documenti che non riportano diverso riferimento archivistico sono conservati in Milano, Università degli Studi, Centro APICE, Fondo Gualtieri di San Lazzaro e Maria Papa, in corso di catalogazione. Un ringraziamento particolare va a Claudio Gamba per i documenti relativi a Giulio Carlo Argan, conservati nell'omonimo archivio di Roma presso gli eredi del critico, e a Giuseppe Baviera.
- ² XXX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, (Venezia: varie sedi, 1960). Cat. (Venezia, 1960), XLVII.
- ³ Il verbale è conservato in: Busta 95, cartella "retrospettive e personali", faldone "esposizioni biennali", Arti Visive, Fondo Storico, ASAC, Venezia.
- ⁴ Rodolfo Pallucchini, introduzione a XXX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, LXIX.
- ⁵ Ibid.
- ⁶ *L'Envolée lyrique. Paris 1945-1956*. A cura di Patrick-Gilles Persin (Parigi: Musée du Luxembourg, 2006). Cat. (Milano: Skira, 2006).
- ⁷ Per una panoramica sulla fortuna critica del pittore si veda Walter Guadagnini, "La fortuna critica di Fautrier", in *Jean Fautrier*, a cura di Flaminio Gualdoni e Walter Guadagnini (Modena: Galleria Civica, 1988). Cat. (Modena: Edizioni Cooptip, 1988), 63-79.
- ⁸ Il Verri dedicò il terzo numero del 1961 (giugno) all'Informale. Questo numero è stato di recente ripubblicato: *L'informale*, a cura di Maria Passaro (Milano: Mimesis, 2010).
- ⁹ Michel Ragon, *Fautrier*, Le Musée de poche, (Parigi: Fall 1957).
- ¹⁰ Si tratta di *Tempo d'estate* del 1957 (l'opera n. 81 nel catalogo della Biennale). Palma Bucarelli aveva espressamente scritto al pittore, nel luglio 1960, esprimendogli il desiderio di ricevere in dono un'opera per rappresentarlo in una posizione di riguardo nelle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna (inv. 5151), che già possedeva una piccola *Fantasia cromatica* del 1959, prestata per la sala alla Biennale (n. 102 in catalogo). La direttrice, però, desiderava un quadro più importante, magari un *Otage*, pur non potendolo acquistare. Alla fine, Fautrier donerà una delle opere prestate da Le Noci alla Biennale, che giungerà in galleria soltanto nel 1962, cfr. *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni: il XX secolo*, a cura di Sandra Pinto (Milano: Electa, 2007), 309. Nello stesso 1962 Fautrier proponeva alla Bucarelli il lascito di una parte della sua eredità, poi precisata in una quindicina di dipinti, che però, alla morte del pittore nel 1964, non arriverà mai alla GNAM; cfr. Rachele Ferrario, *Regina di quadri. Vita e passioni di Palma Bucarelli* (Milano: Mondadori, 2010), 240-243.
- ¹¹ È quanto afferma: Sami Tarica, *Comment je suis devenu marchand de tableaux* (Parigi: L'Echoppe, 2003), 67-74. I rapporti fra Ungaretti e Fautrier sono documentati da un nutrito numero di lettere del pittore al poeta che si conservano oggi nel fondo Giuseppe Ungaretti presso l'archivio Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze. Se ne trovano però numerose tracce anche in: Piero Bigongiari e Giuseppe Ungaretti, *"La certezza della poesia". Lettere (1942-1970)*, a cura di Teresa Spignoli (Firenze: Edizioni Polistampa, 2008).
- ¹² Su Guido Le Noci: Laura Calvi, "Guido Le Noci 'capitano dei commandos delle arti belle'", *L'Uomo Nero* /, n. 7-8 (2011): 293-312.
- ¹³ Dalla documentazione conservata presso gli archivi della Biennale si apprende che un buon numero di opere, in catalogo menzionate genericamente di collezione privata, erano «presso Le Noci», verosimilmente parte di sua proprietà, e parte in deposito dopo la precedente mostra presso la galleria Apollinaire, dove si può ipotizzare siano state anche esposte. Dagli elenchi risultano essere le opere rispondenti, nel catalogo della Biennale, ai numeri: 20, 21, 36, 41-43, 45, 48, 49, 54, 56, 57, 61, 63-65, 67-83, 85, 89, 90. Erano prestate da Sami Tarica, invece, le opere registrate sempre come collezione privata parigina rispondenti ai numeri: 52, 60, 51, 39,

- 35, 35a, 24. Si ha inoltre prova dello scambio di opere fra i due mercanti, da una lettera inviata da Tarica a Giovanni Ponti il 14 aprile 1960, presidente della Biennale, comunicandogli che tre opere di cui gli era giunta richiesta a Parigi (66, 84, 95), si trovavano in quel momento in deposito da Le Noci (Busta 92, cartella “retrospettive e personali”, faldone “esposizioni biennali”, Arti Visive, Fondo Storico, ASAC, Venezia).
- ¹⁴ Manlio Cancogni, “Il pennello e il banchiere. Il mercato della pittura francese vuole scoprire il successore di Picasso”, *L'Espresso*, 15 maggio 1960.
- ¹⁵ Gualtieri di San Lazzaro, “Sarà un francese a vincere il premio della Biennale?”, *Il Tempo*, 15 giugno 1960. Per un profilo dell'editore e scrittore d'arte Gualtieri di San Lazzaro (1904-1974), fondatore della rivista d'arte *XX^e Siècle*: Luca Pietro Nicoletti, “Memorie di un mancato mercante di quadri”, in Gualtieri di San Lazzaro, *Parigi era viva*, a cura di Luca Pietro Nicoletti (Firenze: Mauro Pagliai, 2011), 7-40.
- ¹⁶ Giulio Carlo Argan, “Da Bergson a Fautrier” in *Salvezza e caduta dell'arte moderna* (Milano: Il Saggiatore, 1964), 191-204. Originariamente pubblicato in: *Fautrier. Matière et mémoire*, Maestri d'oggi (Milano: Edizioni Apollinaire, 1960).
- ¹⁷ Palma Bucarelli, *Jean Fautrier. Pittura e materia* (Milano: Il Saggiatore, 1960). Sulla genesi di questo libro si veda: Ferrario, *Regina di quadri*, 236-240; Lorenzo Cantatore, “Essere in pieno nel mondo. Appunti per una biografia di Palma Bucarelli”, in *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*, a cura di Maria Stella Margozi (Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2009). Cat. (Milano: Electa, 2009), 200.
- ¹⁸ Giuseppe Ungaretti, “La pittura di Fautrier” (1960), in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay (Milano: Arnoldo Mondadori, 1974), 670-72.
- ¹⁹ Giulio Carlo Argan, “Hartung e Fautrier” (1960), in *Salvezza e caduta dell'arte moderna*, 205-09.
- ²⁰ Bucarelli, *Jean Fautrier*, 38-39. A questo passo merita accostare anche un passaggio della presentazione della stessa Bucarelli nel catalogo della Biennale: “La pittura di Fautrier è pittura del frammento e perciò, quanto più s'accosta alla percezione pura che è sempre frammentaria, tanto più si riavvicina, idealmente, alle fonti impressioniste della cultura artistica francese. Ma il frammento è tale in quanto implica la presenza sottintesa e irrilevabile del tutto, da cui è stato strappato, e questo tutto non è il mondo, è la vita, e la vita specifica della persona, la sola che veramente interessi. Ecco perché la pittura di Fautrier, inseparabile dall'esperienza vissuta, ripropone la questione del valore dell'esistenza individuale e della sua storia e rimette innanzi ad un mondo che non vuole vedere, l'istanza di una dolorosa ma autentica coscienza europea” (Palma Bucarelli, in *XXX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, 147).
- ²¹ Christian Zervos, lettera a Franco Russoli, 25 ottobre 1960, Archivio GAM, SMO 555, Torino.
- ²² Cancogni, “Il pennello e il banchiere”
- ²³ Ibid.
- ²⁴ Della replica manoscritta di Fautrier a Cancogni si conserva copia a Roma presso l'Archivio Giulio Carlo Argan, SM.02172.II.
- ²⁵ L'idea di un possibile coinvolgimento di Ungaretti in questa vicenda, si apprende dalla stessa missiva, addolora molto San Lazzaro: “Non sarà bello scoprire all'origine di un'animosità – sia pure reciproca – un'insinuazione del poeta Ungaretti! [...] ero lontano dal pensare che quel sospetto fosse stato inoculato al Fautrier da un grande poeta italiano, cosa di cui ancora dubito, anzi per la verità rifiuto di credere. È probabile che Fautrier abbia tirato in ballo Ungaretti per dare ai suoi 'sospetti' un'autorità indiscutibile” (Gualtieri di San Lazzaro, lettera a Enrico Falqui, 26 gennaio 1963, APICE, Fondo San Lazzaro, Milano).
- ²⁶ Guido Le Noci, lettera a Giulio Carlo Argan, 13 maggio 1960, Roma, Archivio Giulio Carlo Argan, SM.02178.
- ²⁷ Cfr. Luca Pietro Nicoletti, “Gualtieri di San Lazzaro e Carlo Cardazzo”, *Commentari*

d'arte 17, n. 48 (2011): 77-85.

- ²⁸ Gualtieri di San Lazzaro, "Sarà un francese a vincere il premio della Biennale?". Nella già citata lettera a Falqui, riguardo a questo articolo e a quello di poco successivo su *XX^e Siècle*, scriverà: "a te lo posso confessare – io scrissi l'articolo che tu pubblicasti [su *Il Tempo*] e l'altro – essenzialmente critico – per *XX^e siècle* perché ero molto irritato dalle calunnie che Fautrier – il quale mi deve gran parte della sua fama – diffondeva sul mio conto (non ignoravo allora che la sua ira era dovuta al sospetto – che invano i miei amici avevano cercato di dissipare – che io avessi ispirato l'articolo dell'Espresso [...])" (Gualtieri di San Lazzaro, lettera a Enrico Falqui, 26 gennaio 1963).
- ²⁹ Gualtieri di San Lazzaro, "Sarà un francese a vincere il premio della Biennale?"-
- ³⁰ Ibid.
- ³¹ Gualtieri di San Lazzaro, *Parigi era viva*, 249-58.
- ³² Ibid.
- ³³ [Gualtieri di San Lazzaro], "Art et politique", *XX^e Siècle*, n. 15 (1960), p. n. n.
- ³⁴ *Robert e Sonia Delaunay*, (Torino: Galleria Civica d'arte moderna, 1960). Cat. (Torino: Galleria Civica d'arte moderna, 1960).
- ³⁵ *Nicolas de Staël*. A cura di Franco Russoli (Torino: Galleria Civica d'arte moderna, 1960). Cat. (Torino: Galleria Civica d'arte moderna, 1960).
- ³⁶ [Gualtieri di San Lazzaro], "Art et politique".
- ³⁷ Ibid.
- ³⁸ Ibid.
- ³⁹ Ibid.
- ⁴⁰ "Tu forse puoi convincere il nostro grande e caro Ungaretti a scrivere un rigo a Paulhan – da 'cenere a polvere', come direbbe Victor Hugo, cenere e polvere venerande, s'intende – suggerendogli di richiamare il Fautrier a un senso più realistico del proprio onore e dei propri interessi, rinunciando a una causa ridicola. Ha già avuto la soddisfazione di farmi spendere 200 mila franchi fra avvocati e procuratori e questo dovrebbe bastargli. A me non interessa vincerla, quella causa, ma i miei avvocati non intendono nemmeno perderla" (Gualtieri di

San Lazzaro, lettera a Enrico Falqui, 26 gennaio 1963).

- ⁴¹ Gualtieri di San Lazzaro, lettera a [Jacques Gambier de Laforterie], s. d. (ante 1962), APICE, Fondo San Lazzaro, Milano.
- ⁴² Ibid.
- ⁴³ Ibid.
- ⁴⁴ "In Versilia, aveva scoperto i marmi antichi nei quali dormono le sculture, ma anche le più recenti attrezzature e un fervore creativo che non aveva nulla da invidiare a quello dei facinorosi sostenitori dei nuovi prodotti chimici" Gualtieri di San Lazzaro, *Maria Papa* [1972], in Luca Pietro Nicoletti, *Maria Papa. Un destino europeo* (Milano-Paris: Cortina arte Edizioni-Orenda Art International, 2009), p. 214.
- ⁴⁵ Ragon, *Fautrier*, 18.
- ⁴⁶ Emilio Cecchi, "I critici e l'astrattismo", *Figura*, novembre-dicembre 1960. Originariamente pubblicato in: *Il Corriere della Sera*, 25 agosto, 1960.
- ⁴⁷ Velso Mucci, "L'informale, ovvero l'arte al terzo mese" (1958), in *L'azione letteraria*, a cura di Mario Lunetta (Roma: Editori Riuniti, 1977), 225-32.
- ⁴⁸ Edoardo Sanguineti, "Fautrier all'Apollinaire" (1959), in *Cultura e realtà*, a cura di Erminio Risso (Milano: Feltrinelli, 2010), pp. 198-199.
- ⁴⁹ Luigi Bartolini, "Satire", *Il Borghese*, 6 ottobre, 1960. Il giudizio negativo di Bartolini sarà ribadito due anni più tardi: "I peggiori sono sempre molti. Uno di questi è Fautrier (portato dalla Palma Bucarelli) che da tempo in Francia viene ritenuto un mediocre" (Enrico Roda, "Bartolini o l'eclettismo", *Radiocorriere*, 31 dicembre 1961 -6 gennaio 1962). Un "parallelo fotografico" analogo a quello di Bartolini sarà invece proposto, ma non in chiave satirica, pochi anni più tardi, da Carlo Volpe nell'apparato iconografico del catalogo: *Ennio Morlotti*. A cura di Carlo Volpe (Roma: Galleria Odyssia, 1963). Cat. (Roma, 1963).
- ⁵⁰ Il riferimento è a: Patrick Waldberg, "Max Ernst et le dépaysement", *XX^e Siècle*, n. 11 (1958), 17-22; pubblicato giusto prima di Jean Paulhan, "Grace et atrocité de

Fautrier”, *ibid.*, 23-26.

⁵¹ Gualtieri di San Lazzaro, lettera a Jacques Gambier de Laforterie, 19 dicembre 1962.

⁵² Gualtieri di San Lazzaro, lettera a Jacques Gambier de Laforterie, 14 maggio 1963.

⁵³ “Detesto questa sua arte improvvisata al rullo del tamburo, le sue tele spennellate al galoppo, la sua pittura buttata giù a colpi di pistola [...]”; e poi: “Odio quest’uomo perché i suoi quadri non sono per niente pittura, bensì una masturbazione svelta e frequente”. Infine: “Così si può cantare davanti a tutte le tele di Horace Vernet: Vous n’avez qu’un temps à vivre, / Amis, passez-le gaiement” [Charles Baudelaire, “Salon del 1946” (1846), in *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano (Milano: Mondadori, 1996), 1070-1072].

⁵⁴ “Georges Bernheim prononce le nom de Corot, et Monet dit: - Il n’a pas mis sur ses toiles assez de pâte. Je ne sais ce qu’elle deviendront avec les temps, les vernis et les nettoyages; je me demande ce qu’il en restera, bien peu, j’en ai peur!” (“Les Souvenirs inédits du marchand de tableaux Gimpel”, *Le Figaro Littéraire*, 4 maggio, 1963).

⁵⁵ *Affaire Fautrier contre San Lazzaro*, Jugement rendu par la 3ème Chambre, audience du 16 mars 1964, Tribunal de Grande Instance de la Seine, Parigi.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*